La permeabilidad entre el Modernismo y el Eclecticismo en Zamora. Ejemplo de la indefinición y la dificultad en la clasificación estilística de la arquitectura entre los siglos XIX y XX

Permeability between Art Nouveau and Eclecticism in Zamora. An example of the lack of definition and the difficulty in classifying architecture styles between 19th and 20th centuries

Álvaro Ávila de la Torre
Doctor por la Universidad de Salamanca

Resumen

La arquitectura de Zamora, como la del resto de España, vivió desde mediados del siglo XIX un período marcado por la aparición de una amplia variedad de estilos. Su simultaneidad, unida a la libertad de la que gozaron los arquitectos, provocó interferencias y conexiones entre las corrientes arquitectónicas que han dificultado su estudio y la clasificación estilística de los inmuebles. Zamora posee un extraordinario patrimonio de aquel entonces, en el que sobresale la alta calidad y la rotundidad de sus obras modernistas y la variedad y la riqueza de su patrimonio ecléctico. Pero también existe una serie de edificios marcados por la ambigüedad en los que se compaginan notas propias del Modernismo y otras más cercanas al Eclecticismo. En este artículo llevamos a cabo un análisis profundo de esas construcciones con el objetivo de valorar el mayor o menor peso de sus elementos con el fin de determinar de manera rigurosa su clasificación estilística.

Palabras clave: Zamora. Arquitectura. Modernismo. Eclecticismo. Siglos XIX y XX.

Abstract

The architecture in Zamora, as in the rest of Spain, since the middle of the 19th Century has gone through a period marked by the appearance of a variety of styles. Their contemporaneousness and the freedom which the architects enjoyed produced interferences and connections among the architectural trends. This made difficult the study and the classification of buildings. Zamora possesses an extraordinary patrimony from that time, known best for the high quality and roundness of its Art Nouveau works, and the variety and wealth of its eclectic patrimony. However there is still a series of buildings known for the ambiguity of their relationship with Art Nouveau and Eclecticism. In this article we conduct a deep analysis of

these structures with the goal of rigorously determining the greater or lesser weight of their parts, and their stylistic classification.

KEYWORDS: Zamora. Architecture. Art Nouveau. Eclecticism. 19th and 20th Centuries.

A lo largo de las siguientes páginas aportamos un estudio profundo, detallado y determinante de algunos inmuebles zamoranos erigidos en la Segunda Edad de Oro de la arquitectura local, un arco cronológico que abarca el período comprendido entre los años 1875 y 1930 y en el que, por primera vez, convivieron varios estilos. Este hecho, unido a otros que expondremos seguidamente, dificulta la clasificación de algunos edificios, pues en ellos, con frecuencia, se mezclaron características de diversa procedencia. En concreto, nosotros abordaremos aquellos que combinan detalles del Eclecticismo y del Modernismo. La elección radica en que los dos son fruto de un mismo ambiente y compartieron elementos y usos y, por tanto, es en ellos donde el debate sobre sus límites es más borroso y controvertido. Tras un pertinente recorrido por el panorama de la época desde el punto de vista de la construcción, nos centraremos en nuestro objetivo, adscribir a uno de esos dos lenguajes obras paradigmáticas, como el Casino, la Casa Guerra –actual sede de Caja Duero– o la Casa de las Cariátides. La finalidad última es contribuir a deslindar definitivamente los límites de ambas corrientes en la Ciudad del Duero y reivindicar la importancia y la calidad de su Eclecticismo, sin dejar por ello de insistir en la brillantez y excepcionalidad del Modernismo en Zamora.

En España, al igual que en otros países europeos, la arquitectura vivió una etapa apasionante desde mediados del siglo XIX. En primer lugar, la fundación de la Escuela de Arquitectura de Madrid (1844) significó un cambio en el método y en los contenidos de la enseñanza de esta disciplina[1]. En cierta manera, supuso el fin de la hegemonía de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que era la responsable de conceder los títulos de arquitecto hasta ese momento. Contemporáneamente y en parte como una consecuencia de lo expresado, el Neoclasicismo, dominador del ámbito artístico desde el ecuador de la centuria anterior, entró en crisis y sufrió una transformación que, ya en los años previos a la revolución de 1868, lo convirtió en un "clasicismo de receta", no sentido[2], en el que los proyectistas no se inspiraron en las fuentes grecorromanas sino en las del Renacimiento italiano. Estas circunstancias, unidas a la propagación del pensamiento romántico,

[1] La historia y la evolución de este centro fueron ampliamente estudiadas por PRIETO GONZÁLEZ, José Manuel: *Aprendiendo a ser arquitectos. Creación y desarrollo de la Escuela de Arquitectura de Madrid (1844-1914).* Madrid: CSIC, 2004.

[2] NAVASCUÉS PALACIO, Pedro y QUESADA MARTÍN, María Jesús: *El siglo XIX. Bajo el signo del Romanticismo*. Madrid: Sílex, 1992, p. 39.

abrieron la puerta a la recreación de otros estilos del pasado y a la codificación de nuevos lenguajes arquitectónicos.

La incipiente revolución industrial que vivió España por entonces también incidió en la forma de edificar. Dejando de lado el debate suscitado para deslindar la labor de los arquitectos de la de los ingenieros, que no parece pertinente abordar ahora[3], el desarrollo fabril y el empleo de los nuevos materiales seriados, que al principio contó con detractores –"la industria matará al arte" expresó Juan de Dios Rada y Delgado (1827-1901)[4]–, provocaron la invención de nuevas tipologías y modificaron los valores estéticos y la concepción los inmuebles.

La utilización del hierro fue muy importante, pues permitió idear espacios diáfanos y evitó los inconvenientes de la madera. Su implantación en España fue más lenta que en otros lugares, entre otras razones por la escasísima producción nacional. De cualquier manera, se puede hablar de una verdadera Edad de Oro de las construcciones férricas peninsulares en el último cuarto del siglo XIX. Se usó en mercados, estaciones de ferrocarril y fábricas, también en teatros, circos o plazas de toros y, por supuesto, fue el protagonista absoluto de multitud de puentes y viaductos. Asimismo, apareció en las viviendas privadas, aunque inicialmente en elementos no estructurales, como los miradores, los antepechos de los balcones, las rejas de las ventanas o las barandillas de las escaleras, en cuya difusión tuvieron un papel relevante los catálogos, los repertorios comerciales y los manuales específicos[5].

Por su parte, el ladrillo, tradicionalmente presente en la arquitectura española, resurgió en el período citado por varias razones. En primer lugar, por la funcionalidad lograda gracias a la creación de piezas aplantilladas homogéneas y de colores más vivos[6], que fueron muy utilizadas en las construcciones industriales. También por su veracidad; una sinceridad que remitía a las teorías de John Ruskin (1819-1900) y al racionalismo de Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879)[7]. Por último, como singularidad de nuestro país, por el peso determinante que tuvo el ladrillo en los medievalismos de raíz islámica. Una estética que, en consonancia con la búsqueda de un lenguaje arquitectónico propio, acaecida por entonces en las dis-

[3] Para obtener más información sobre este apasionante debate es de obligada consulta: BONET CORREA, Antonio (Dir.): *La polémica ingenieros-arquitectos en España. Siglo XIX.* Madrid: Turner y Colegio Oficial de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1985.

[4] RADA DELGADO, Juan de Dios de la: *Cuál es y cuál debe ser el carácter de la arquitectura del siglo XIX.* Discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1882 [BRABASF (BIBLIOTECA DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO), *Discursos leídos en la Academia de San Fernando,* III, nº 5].

[5] Sirva como ejemplo RIGALT FARRIOLS, Luis: *Álbum Enciclopédico y Pintoresco de los industriales*. Barcelona: Litografía de la Unión, 1857.

[6] GONZÁLEZ PÉREZ, Primitivo: *Cerámica preindustrial en la provincia de Valladolid.* Valladolid: Colegio Oficial de Arquitectos de Valladolid y Caja de Ahorros de Valladolid, 1988, p. 118-119.

[7] GONZÁLEZ AMEZQUETA, Adolfo: "La formación de la 'arquitectura de ladrillo' española en el siglo XIX". En ADELL ARGILÉS, Josep Maria: *Arquitectura de ladrillo en el siglo XIX. Técnica y forma.* Madrid: Fundación Universidad-Empresa, 1987, p. XI.

tintas naciones europeas, se consideró la más genuina representación de la arquitectura hispana[8].

A pesar de que el hierro y la fábrica latericia fueron los materiales con mayor difusión, no se deben olvidar la cerámica, el vidrio o la piedra artificial.

Por otro lado, el reinado de Isabel II coincidió con el afianzamiento de la clase burguesa y con el desarrollo del capitalismo económico. La ciudad fue el escenario de esta transformación social. Las tortuosas calles de los cascos históricos fueron regularizadas y ampliadas, se trazaron nuevas vías de comunicación y se ajardinaron las plazas. La destrucción de la muralla posibilitó la expansión extramuros y el progresivo trazado de los ensanches[9]. Por último, se elevaron inmuebles de muy diversa índole que respondían a las nuevas necesidades e inquietudes de la sociedad –sedes de instituciones oficiales, centros escolares, teatros, casinos, cafés, etc.– Igualmente, la iniciativa privada colaboró al embellecimiento del entorno y la burguesía solicitó a los arquitectos viviendas que poseyeran un repertorio más efectista y grandilocuente, que permitieran presuponer el estatus social de sus moradores. Los comerciantes, a su vez, abrieron sus negocios al exterior y los dotaron de amplios escaparates ricamente adornados.

Tras estas pinceladas sobre los principales cambios en la arquitectura española, conviene hacer una breve referencia a los estilos predominantes por aquel entonces en el panorama nacional. Después del citado declive del Neoclasicismo, la libertad de los técnicos, las enseñanzas que recibían de los profesores de la Escuela de Arquitectura de Madrid y más tarde de Barcelona (fundada en 1875)[10] y el Romanticismo imperante en aquellas décadas motivaron la aparición de diferentes lenguajes arquitectónicos.

Los neomedievalismos tuvieron un notable predicamento. En su génesis fue fundamental el hecho de que, como en muchos otros ámbitos, el espíritu romántico promoviera la búsqueda de lo singular a través del ensalzamiento de lo tradicional, lo pintoresco y lo popular. Asimismo, no debemos pasar por alto la mitificación de la Edad Media y sus edificios, que comenzaron a sufrir intervenciones desde mediados del siglo XIX[11]. Como fruto de todo ello, en los viejos y nuevos

[8] LAMPÉREZ ROMEA, Vicente: "Las iglesias españolas de ladrillo. Apuntes sobre un arte nacional", *Forma*, 1905, VI y VII, p. 17.

[9] Barcelona fue pionera, tanto en la eliminación del cerco amurallado –BOHIGAS GUARDIOLA, Oriol y otros: *Abajo las murallas!!!: 150 anys de l'enderroc de les muralles de Barcelona*. Barcelona: Museu d'Història de la Ciutat, 2004– como en la planificación de la expansión de la ciudad. En este sentido hay que recordar que acaban de cumplirse ciento cincuenta años del denominado Plan Cerdà (PERMANYER, Lluís: *L'Eixample: 150 anys d'història*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, 2008 y *Barcelona moderna: realidad y utopía del Plan Cerdà*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009).

[10] Sobre la historia de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, vid. VV. AA.: *Exposició commemorativa del Centenari de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona, 1875-76/1975-76*. Barcelona: Ketrés, 1977.

[11] Amplia es la bibliografía sobre la restauración monumental en España. Por citar algunos títulos, vid. RIVERA BLANCO, José Javier: "Restauración arquitectónica desde los orígenes hasta nuestros

países de Europa la defensa de lo propio e identificativo facilitó la irrupción de un nacionalismo arquitectónico inspirado en las formas previas al Renacimiento[12].

De entre los medievalismos, el que tuvo más desarrollo fue el Neogótico pues, además de por los motivos citados, en un momento en el que se comenzó a considerar algunos estilos más adecuados para ciertas tipologías, se decidió que era el que mejor representaba la religiosidad cristiana[13]. Como consecuencia, fue escogido mayoritariamente para los templos. Por ejemplo, la Catedral de la Almudena (1883), proyectada por Francisco de Cubas y González Montes (1826-1899, titulado en 1855), la Iglesia del Buen Pastor de San Sebastián (1888), obra de Manuel Echave (titulado en 1872), la Catedral de Vitoria, diseñada a comienzos de la pasada centuria por Javier Luque (titulado en 1899) y Julián Apráiz (titulado en 1902), o el Templo Expiatorio de la Sagrada Familia en Barcelona, iniciado por Francisco de Paula del Villar Lozano (1828-1903, titulado en 1852) y continuado hasta su fallecimiento por Antoni Gaudí (1852-1926, titulado en 1878), su auténtico artífice[14]. En Castilla y León también hubo propuestas singulares, caso de la inconclusa Basílica de Santa Teresa de Alba de Tormes, obra de Enrique María Repullés y Vargas (1845-1922, titulado en 1869), comenzada en 1898[15], la Capilla del Seminario de León (1896), obra de Juan Bautista Lázaro (1849-1919, titulado en 1874), cuyo interior evoca el Templo Mayor de esa ciudad[16], la Iglesia de la Visitación de Burgos, construida a finales del siglo XIX por el mismo arquitecto, cuya torre corrió a cargo de Juan Moya Idígoras (1867-1953)[17], o el templo elevado en honor a San Juan de Sahagún en Salamanca (1891), con planos de Joaquín de Vargas[18]. En Valladolid, se levantaron, entre otras, la Iglesia de Nuestra Señora del Pilar (1906), diseñada por Teodosio Torres López (nacido en 1848 y

días. Conceptos, teoría e historia". En Vv. Aa. *Teoría e Historia de la Restauración*. Madrid: Munilla-Lería, 1997, I, p. 102-171; Ordieres Díez, Isabel: *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1995; González-Varas Ibáñez, Ignacio: *Restauración monumental en España en el siglo XIX*. Valladolid: Ámbito, 1996 y Rivera Blanco, José Javier: *De varia restauratione. Teoria e historia de la restauración monumental*. Valladolid: R & R., 2001.

12 Hernando, Javier: *Arquitectura en España, 1770-1900.* Madrid: Cátedra, 1989, p. 196-199.

13 Hernando, Javier: *Op. Cit.*, p. 197.

14 Navascués Palacio, Pedro: *Arquitectura española (1880-1914). SUMMA ARTIS*. Madrid: Espasa-Calpe, 1996, XXXV**, p. 291 y ss.

15 A este respecto, vid., Díez Elcuaz, José Ignacio y Rupérez Almajano, María Nieves: "El peso de la tradición: la Basílica Teresiana de Alba de Tormes (1897-1923)". En Vv. Aa. *Actas del IX Congreso Español de Historia del Arte*. León: Universidad de León, 1994, II, p. 373-386.

16 Serrano Laso, Manuel: *La arquitectura en León entre el historicismo y el racionalismo, 1875-1936*. León: Universidad de León, 1993, p. 173.

17 Arrechea Miguel, Julio: "Arquitectura del siglo XIX". En vv. aa.: *Historia del Arte de Castilla y León.* Valladolid: Ámbito, 1998, VII, p. 236.

18 Díez Elcuaz, José Ignacio: *Arquitectura y urbanismo en Salamanca (1890-1939).*Salamanca: Colegio de Arquitectos de León. Delegación en Salamanca, 2003, p. 160-162.

titulado en 1876)[19]. Por último, en Zamora, tenemos el Templo de las Marinas (1889), cuyo autor fue Martín Pastells Papell (1856-1926, titulado en 1885)[20].

El Neorrománico, por su parte, tuvo su importancia, y aunque pertenecía a una época más feudal y primitiva, su solidez sirvió para reflejar poder y eternidad. Quizás por ello fue escogido principalmente para criptas o panteones funerarios. Aún así, hay iglesias, como la del Convento de las Reparadoras de Madrid (1897), obra de Juan Bautista Lázaro, la de San Ignacio de la misma ciudad (1898), ideada por Miguel Olabarria y Ricardo García-Gureta, o la Basílica de Covadonga, comenzada en 1877 siguiendo el modelo creado por Roberto Frassinelli[21]. En nuestro ámbito geográfico, a causa del protagonismo de los templos románicos en la Ciudad del Duero, la difusión de este neomedievalismo fue mayor que la del Neogótico y, como evocación de esa estética, se proyectaron la Iglesia de Lourdes (1905) y la Capilla del Amor de Dios (1912), ambas de Joaquín de Vargas, y el Templo Parroquial de San Lázaro (1929), diseñado por Gregorio Pérez Arribas (1877-1937, titulado en 1901)[22].

Como dejamos indicado anteriormente, los edificios hispano-musulmanes también fueron fuente de inspiración para la arquitectura decimonónica. En una fase inicial su influencia solo fue epidérmica, en los denominados "Salones Árabes", pero posteriormente sus formas orientalizantes y exóticas se emplearon con regularidad en construcciones lúdicas, como el Teatro Alhambra de Madrid, atribuido a Ortiz de Villajos (1829-1902), el Casino de Cádiz (1890) o el de Murcia (1891), obra de Pedro Cerdán Martínez (1863-1947, titulado en 1889)[23]. Además, este "alhambrismo", como lo definió Pedro Navascués[24], tuvo cierto predicamento en las viviendas de la burguesía, como el palacio Xifré (1862) de Madrid, obra de Emile Boeswillwald (1815-1896)[25].

De manera paralela, el Neomudéjar halló su hueco en el panorama de la época. Como señalamos, fue definido como estilo nacional. Por ese motivo, se escogió para el pabellón español de la Exposición Universal de Viena en 1873 y tuvo una larga vida. Si los primeros ejemplos son del último tercio del siglo XIX, como la desaparecida Plaza de Toros de Madrid (1874), proyectada por Emilio Rodríguez Ayuso (1845-1891, titulado en 1869), hay muestras bien avanzada la

19 Virgili Blanquet, María Antonia: *Desarrollo urbanístico y arquitectónico de Valladolid.* Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1979, p. 233.

20 Ávila de la Torre, Álvaro: *Arquitectura y Urbanismo en Zamora (1850-1950)*. Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", 2009, p. 318-319.

21 Navascués Palacio, Pedro: *Arquitectura…*, p. 308 y ss.

22 Ávila de la Torre, Álvaro: *Op. Cit.*, p. 322-326.

23 Para este inmueble en concreto, vid., Pérez Rojas, Javier: *Casinos de la región murciana. Un estudio preliminar (1850-1920)*. Valencia: Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia y Murcia, 1980.

24 Navascués Palacio, Pedro: *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX.* Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1973, p. 139.

25 Navascués Palacio, Pedro: *Arquitectura española…*, p. 268-271.

siguiente centuria –caso de la Estación de Ferrocarril de Toledo (1916-1920), de Narciso Clavería (titulado en 1897)– e, incluso, llegó a convertirse en una variante del Regionalismo, como ocurrió en Zaragoza[26].

En Castilla y León, la incidencia de estos orientalismos fue muy reducida. Respecto al más islamizante, está la casa de Victoriano González Vega (1911) en León, proyectada por Arsenio Alonso Ibáñez (1845-1912, titulado en 1872), y el Pabellón Morisco, de autoría desconocida, en el vallisoletano Camino de Simancas, que data de 1920. En referencia al Neomúdejar, se elevaron siguiendo esta estética el Matadero de Ávila (1866), obra del arquitecto Ángel Cossin y el maestro de obras Manuel Grávalos[27], el Colegio Público Modesto Lafuente (1894) de Palencia, de Juan Agapito Revilla (1867-1944, titulado en 1892)[28], o la Casa Ramos (1900) en Benavente, obra temprana de Santiago Madrigal (1878-1932, titulado en 1904)[29]. Tampoco en Zamora hay muchos ejemplos, sin embargo conviene citar las casas Ballesteros (1889) y Cid (1902), ambas de Segundo Viloria[30].

No obstante el indudable peso de los neomedievalismos en los edificios españoles de finales del siglo XIX y principios del XX, el lenguaje protagonista fue el Eclecticismo. Se trató, además, del que mejor definió ese período, puesto que fue el fruto más maduro de la libertad que caracterizó por aquel entonces las obras de los arquitectos. Precisamente en el ambiente de crisis del Neoclasicismo, al que hemos hecho referencia reiteradamente, y en medio de la pugna entre medievalistas y clasicistas en relación a las construcciones religiosas, surgieron los primeros defensores de una opción heterodoxa y mestiza. En este sentido, Thomas Hope (1769-1831) se manifestó partidario de seleccionar lo mejor de cada estilo, con lo que gestó el término ecléctico aplicado a la arquitectura[31]. Otros, como Antonio Zabaleta (1803-1864), a pesar de seguir la misma línea, fueron mucho menos radicales; aceptaron la coincidencia cronológica de varias corrientes arquitectónicas pero no su combinación[32].

El Eclecticismo es una época apasionante de la arquitectura aunque a la vez de gran complejidad. El profesor Pedro Navacués llegó a definirlo como "uno de

26 BIEL IBÁÑEZ, María del Pilar y HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Amparo: *La arquitectura neomudéjar en Aragón.* Zaragoza: Rolde de Estudios Aragoneses e Institución Fernando el Católico de la Diputación de Zaragoza, 2005, p. 74-89.

27 GUTIÉRREZ ROBLEDO, José Luis: "Sobre los arquitectos municipales de Ávila en la segunda mitad del siglo XIX", *Cuadernos Abulenses,* 1985, 3, p. 114-116.

28 GONZÁLEZ DELGADO, José Antonio y MUÑOZ GONZÁLEZ, Luis Roberto: *Palencia. Guía de arquitectura*. León: Colegio Oficial de Arquitectos de León, 2001, p. 131-132.

29 PASCUAL DE LA CRUZ, Juan Carlos: "La casa de los Ramos en Benavente: un edificio neomudéjar de Santiago Madrigal", *Brigecio. Revista de Estudios de Benavente y sus tierras,* 1999, 9, p. 215-228.

30 ÁVILA DE LA TORRE, Álvaro: *Op. Cit.*, p. 332 y ss.

31 GRANDIO, Yazmina: *Urbanismo y arquitectura ecléctica en San Sebastián. 1890-1919*. San Sebastián: Caja de Ahorros Municipal-Grupo Dr. Camino, 1987, p. 21.

32 ISAC, Ángel: *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas y congresos 1846-1919*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1987, p. 140.

los grandes problemas del siglo XIX y uno de los más grandes problemas de toda la historia de la arquitectura"[33]. A la hora de su valoración siempre ha contado con detractores y defensores[34]. En la determinación de su carácter, se ha perpetuado un debate sobre su mayor o menor dependencia respecto a los neomedievalismos[35]. Por último, la libertad de la que surgió y la posibilidad de elección que poseyeron los técnicos, ha hecho difícil concretar su repertorio.

De cualquier manera, en la actualidad existe unanimidad entre los investigadores a la hora de reivindicar el Eclecticismo como un lenguaje diferente, singular y novedoso, que primó la decoración, generalmente basada en formas clásicas, renacentistas o barrocas, y que buscó planteamientos compositivos que lograron soluciones muy efectistas[36]. Asimismo, fue el primer estilo plenamente burgués, con el que esta clase social se sintió completamente identificada, y la primera corriente que incorporó, sin ambages y con plena consciencia, los nuevos materiales industriales, que se emplearon y combinaron para enfatizar los valores polícromos o aumentar la grandilocuencia.

Gracias a ello se escogió mayoritariamente para los edificios públicos de finales del siglo XIX y principios del XX, inmuebles que destacan por su rica ornamentación, tanto exterior como interior. Es el caso de los ayuntamientos de Bilbao (1884), proyectado por Joaquín Rucoba (1844-1919, titulado en 1869) y Octavio de Toledo (1844-1919, titulado en 1869), Cartagena (1899), obra de Tomás Rico Valariño (titulado en 1875 y fallecido en 1912), La Coruña (1901), diseñado por Pedro Mariño Ortega (1865-1931, titulado en 1903), etc., o de las sedes de las diputaciones, como las de Guipúzcoa (1885) y Vizcaya (1897). Esta fue ideada por Luis Aladrén Mendivil (1852-1902, titulado en 1881), a quien, en colaboración con Adolfo Morales de los Ríos, le debemos la primera. También se eligió para algunos casinos –San Sebastián (1882-1887), obra del citado Adolfo Morales de los Ríos y de Luis Alardrén Mendivil (1852-1902, titulado en 1881)–, teatros –el Arriaga de Bilbao (1889), diseñado por Joaquín Rucoba–, etc.

En todas estas construcciones estamos hablando de un Eclecticismo de gran calidad y originalidad, a cuyo elenco podríamos sumar la Escuela de Minas de Madrid (1884) y el antiguo Ministerio de Fomento (1893), ambas obras de Ricar-

33 NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: *La arquitectura gallega del siglo XIX.* Santiago de Compostela: Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, 1984, p. 18.

34 Juan Antonio Gaya Nuño llegó a concluir que "la desventurada arquitectura ecléctica, barajándose de formas inconciliables, lejos de ocultar sus desvaríos, gustaba de manifestarlos con un orgullo descomedido, tan sólo afín a la fatuidad infantil de la época" (GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Arte del siglo XX. ARS HISPANIAE,* Madrid: Plus Ultra, 1966, XIX, p. 287).

35 Ángel Isac o Javier Hernando han identificado Historicismo y Eclecticismo, pues según ellos ambos serían manifestaciones formales de un mismo pensamiento historicista (ISAC, Ángel: *Op. Cit.*, p. 8 y HERNANDO, Javier: *Op. Cit.*, p. 175). Pedro Navascués, por su parte, fue el primero que los deslingó categóricamente (NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: "El problema del eclecticismo en la arquitectura española del siglo XIX", *Revista Española de Ideas Estéticas*, 1971, 114, p. 111-125).

36 LOOS, Adolf: *Escritos.* Madrid: El Croquis Editorial, 1993, II, p. 29.

do Velázquez Bosco (1893-1897, titulado en 1881)[37], y que contrasta en mayor o menor medida con la tipología doméstica, en la que el estilo se asumió generalmente de forma epidérmica y sin afectar a la concepción volumétrica.

Este recorrido por los movimientos arquitectónicos predominantes entre finales del ochocientos y las primeras décadas de la siguiente centuria no quedaría completo sin hacer referencia al Modernismo. Reflejo de la nueva sociedad industrial, se basó en un rechazo a lo anterior, en un deseo de modernidad y en una voluntad de integración de las artes, todo ello centrado en la búsqueda de la funcionalidad decorativa y con una marcada vocación europeísta[38]. Estas premisas dieron como consecuencia la codificación de un lenguaje que transmitía juventud y libertad y que se caracterizó por la sinuosidad, por la combinación de materiales, por la inclusión de creativos y originales efectos coloristas, por el alejamiento de la proporción y la simetría y por la preferencia por los repertorios decorativos de origen animal y vegetal.

De nuevo, la alusión al libre arbitrio, no sólo como idea general sino como opción personal de cada facultativo, dio lugar a un debate, en esta ocasión sobre la mayor o menor relación del Modernismo con otras corrientes contemporáneas. De hecho, se ha hablado de la existencia de notas historicistas en múltiples construcciones modernistas catalanas. Respecto al Eclecticismo, el citado profesor Pedro Navascués defendió una relación de dependencia, por lo que llegó a afirmar que era "una aceleración precipitada del eclecticismo en su fase final, sobrepasándose a sí mismo en el intento de buscar una salida más atractiva", aunque vinculó su apreciación fundamentalmente a que en muchos casos se trató de un Modernismo epidérmico, que solo afectaba a la ornamentación y que no alteraba la estructura ni las concepciones volumétricas eclécticas[39].

Al segundo de estos planteamientos de la controversia dedicaremos el cuerpo de este artículo. En referencia a los lenguajes medievales, es evidente su inspiración en las fases iniciales del estilo en Cataluña o en algunos arquitectos, como Josep Puig i Cadafalch (1867-1956, titulado en 1891). Sin embargo fue diluyéndose a medida que avanzaba la primera década del siglo XX.

Fue precisamente en esa comunidad donde el Modernismo tuvo más importancia y predicamento. Edificios como el Hospital de Sant Pau (1901) o el Palau de la Música Catalana (1905), proyectados por Lluís Domènech i Montaner (1850-1923, titulado en 1873), o las excepcionales obras de Antoni Gaudí, caso de las casas Batlló (1904) o Milà (1906), son grandes hitos y ejemplos paradigmáticos[40]. Fuera de la antigua Marca Hispánica podemos distinguir tres corrientes principales. Una primera que engloba el trabajo de los profesionales catalanes que

[37] Navascués Palacio, Pedro: *Arquitectura española…*, p. 432 y ss.
[38] Argan, Giulio Carlo: *El Arte Moderno*. Valencia: Fernando Torres, 1977 (reedición), I. p. 229.
[39] Navascués Palacio, Pedro: *Arquitectura española…*, p. 535-536.
[40] Freixa Serra, Mireia: *El Modernismo en España.* Madrid: Cátedra, 1986.

desarrollaron su actividad en diferentes ciudades españolas. Este sería el caso de Pau Monguió Segura (1865-1956, titulado en 1889) en Teruel[41], Enrique Nieto Nieto (1880-1954, titulado en 1909) en Melilla[42] y, como desarrollaremos más adelante, Francesc Ferriol Carreras (1871-1946, titulado en 1894) en Zamora. Profesionales que dotaron a esos municipios, gracias a su formación en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, de un patrimonio modernista de alta calidad, fruto de una comprensión y una asimilación íntegra del estilo. La segunda variante fue más internacional, es decir, más transversal y con más interés por la estructura y la decoración que por la policromía, que fue la habitual en la mayor parte de la geografía peninsular, como en Madrid[43], Vigo[44], Asturias[45], etc. Y una tercera, conocida como Sezession, variante germana del Art Nouveau que primó las líneas rectas e incluyó péndulos, formas geométricas básicas y una reducida ornamentación.

La exposición de las corrientes arquitectónicas que imperaron en España a caballo entre los siglos XIX y XX permite ahondar en la dificultad que entraña el estudio de inmuebles de aquella época. Más aún si tenemos en cuenta que a esa multiplicidad de opciones se suma la ausencia de una codificación precisa de muchos de ellos. En efecto, como hemos expresado, la complejidad en la definición es una de las particularidades más sobresalientes del Eclecticismo y, en cierta medida, del Modernismo. Pero tampoco para los neomedievalismos resultó fácil. Por un lado, no existieron investigaciones que determinaran con precisión las características de los estilos que se intentaban recuperar o que al menos los definieran inequívocamente como corrientes independientes. No hay que retrotraerse mucho para recordar que el Románico zamorano se denominaba Bizantino. Por otro, se carecía de una compresión profunda de los postulados estéticos y sobre todo técnicos de los edificios medievales. Esto llevó, por ejemplo, a que la evocación del Gótico, que en sus fases tempranas fuera eminentemente decorativa, por lo que es más conveniente definirla como "goticista"[46]. Lo mismo puede decirse del Neorrománico y más claramente del Neomúdejar y del Neoislámico. En este es patente la imposibilidad de recrear fielmente las formas andalusíes al no repetirse las tipologías. Así, lo que hubo fue una libre combinación de elementos que

[41] BORRÁS GUALÍS, Gonzalo: "La arquitectura modernista en Teruel", *Teruel*, 31, 1972, p. 36-45 y PÉREZ SÁNCHEZ, Antonio y MARTÍNEZ VERÓN, Jesús: *El modernismo en la ciudad de Teruel.* Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1998.

[42] CANTÓN FERNÁNDEZ, Laura y RIAÑO LÓPEZ, Ana María: "El ámbito modernista en Melilla", *Aldaba*, 3, 1984, p. 11-26 y GALLEGO ARANDA, Salvador: *Enrique Nieto en Melilla: la ciudad proyectada*. Granada: Universidad de Granada, 1996.

[43] En referencia al Modernismo madrileño, vid. DA ROCHA ARANDA, Óscar: *El modernismo en la arquitectura madrileña. Génesis y desarrollo de una opción ecléctica*. Madrid: C.S.I.C., 2009.

[44] GARRIDO RODRÍGUEZ, Xaime: *Vigo. Arquitectura modernista, 1900-1920*. Santiago de Compostela: Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, 1980.

[45] MORALES SARO, María Cruz: *El modernismo en Asturias.* Oviedo: Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias, 1989.

[46] NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: *Arquitectura y arquitectos…,* p. 200.

correspondían a diferentes períodos del arte hispano-musulmán que, incluso, fueron mezclados con otros extraños a la presencia mahometana en España. Sobre el Mudéjar, la distancia con los modelos originales es manifiesta y además se distingue con un simple golpe de vista, entre otras cosas, por el empleo del ladrillo industrial y la ocultación del mortero[47].

Estas apreciaciones generales son aún más válidas en localidades como Zamora, periféricas, alejadas de los grandes centros de producción artística y en las que no trabajaron arquitectos de primer orden. Municipios donde esa libertad en la combinación de estilos, típica de la época, obedeció primordialmente a una comprensión limitada de los mismos. Existen ejemplos patentes de ello, como en la Iglesia de San Lázaro (1929), proyectada por Gregorio Pérez Arribas. Un ejemplo tardío del Neomedievalismo en el que las notas historicistas se alteran con pinceladas del Eclecticismo. También la Casa de los Marqueses de Arjona, de finales del siglo XIX y de autoría desconocida, en cuya fachada –antes de la modificación practicada por Enrique Crespo (1898-1963, titulado en 1924) en 1939– se combinaban arcos de medio punto en los vanos, tracería goticista en la forja de los antepechos de los balcones y diseños de ladrillo neomudéjares en los muros[48].

Sentadas las bases, nos centraremos en los dos estilos a los que están dedicadas estas páginas. La Ciudad del Duero cuenta con un corpus ecléctico de una calidad y de una variedad superiores a lo esperado, una circunstancia que, por cierto, no es aislada, sino que ocurre con muchos otros movimientos arquitectónicos contemporáneos. Dignos ejemplos, además de aquellos de los que nos ocuparemos posteriormente, son el Palacio de la Diputación, cuyas obras fueron iniciadas en 1867 por Pablo Cuesta (nacido en 1833 y titulado en 1856) y finalizadas quince años después bajo la dirección de Segundo Viloria; el Teatro Principal, cuyo aspecto interior se debe a la reforma practicada en 1876 por el maestro de obras Eugenio Durán (1824-1905); el Instituto Claudio Moyano (1901), de Miguel Mathet Coloma (1849-1909, titulado en 1872); la Casa Bobo (1916), proyectada por el citado Segundo Viloria; la Casa Pinilla (1927), diseñada por Antonio García Sánchez-Blanco (1893-1963, titulado en 1918); o la Casa Andreu (1928) cuyos planos fueron firmados por Gregorio Pérez Arribas[49].

El Eclecticismo, por su propia naturaleza y a causa del largo arco cronológico que abarcó, resultó híbrido y en Zamora tenemos amplios testimonios de ello. Por ejemplo y como era corriente por aquel entonces, en el Palacio de la Diputación,

[47] "Característico de ese modelo histórico era su propia apertura como sistema débilmente organizado y, también, su fundamento en la concepción del acabado, de la ornamentación, del «cómo» hacer que del «qué» hacer de tal modo que casi todo el repertorio formal neo-mudéjar es prácticamente inventado o, por decirlo más adecuadamente, deducido de la lógica combinatoria, constructiva y ornamental, del ladrillo" (GONZÁLEZ AMEZQUETA, Adolfo: "Op. Cit.", p. XIV).

[48] ÁVILA DE LA TORRE, Álvaro: *Op. Cit.*, p. 328-332.

[49] Ibídem, p. 207 y ss.

se eligió una variante clasicista en la que abundaban los elementos neorrenacentistas, evidentes en la fachada y sobre todo en la escalera. Esta vertiente más severa también se consideró apropiada para los coliseos, ahí está el Teatro Ramos Carrión (1911), proyectado por Francesc Ferriol, y para los centros escolares, caso del Instituto Claudio Moyano. Opción que fue tan habitual en esta última tipología que la volvemos a encontrar, muchos años después, en el Colegio Arias Gonzalo (1928), diseñado por Joaquín Secall Domingo (1881-1957, titulado en 1911). En otras construcciones eclécticas se incluyeron detalles neomedievales. Excepcional fue el desaparecido mirador de la casa de Nicanor Prieto (1884), en cuya forja Segundo Viloria incorporó arcos lobulados y de herradura. Guiños historicistas, ahora hacia el Gótico, que igualmente presenta la tribuna de la Casa Galarza (1884), obra de Eugenio Durán, quien, sin embargo, se decantó por coronar los balcones con frontones partidos. Todo un manifiesto de la libre combinación que caracterizó el Eclecticismo[50].

Por su parte, el Modernismo zamorano sorprende por su riqueza, profusión y variedad. De hecho, existen ejemplos de los tres tipos más habituales por entonces, el catalán, el más internacionalista y la Sezession. El primero se debe en su totalidad a Francesc Ferriol, que llegó a la ciudad en 1908, tras haber sido nombrado arquitecto municipal, y permaneció en ella hasta 1916. En esos ocho años proyectó un número importante de inmuebles modernistas de calidad y en los que demostró una gran maestría y una plena asimilación de los valores estéticos imperantes en Barcelona. Por citar algunas, en las casas Matilla (1911), Gato (1912) o Macho (1915), el facultativo desplegó un amplio repertorio floral, primó la sinuosidad y la verticalidad, coronó las fachadas con airosos remates, procuró incluir contrastes polícromos y prestó una atención especial a los detalles. Todo ello con una clara voluntad de transmitir originalidad, optimismo y libertad[51].

El Modernismo internacionalista, como dijimos, fue más habitual en España, con la excepción del Levante. En general, fueron aportaciones puntuales de arquitectos que deben definirse como eclécticos. En Zamora el testimonio más elocuente es la Casa Galarza (1909), diseñada por Gregorio Pérez Arribas. A pesar de que la concepción general es bastante tradicional, incorporó abundantes tallos y flores, de gran sutileza, y creó abigarrados antepechos de forja en los que primó las líneas curvas y los motivos naturalistas[52].

[50] Sobre estos inmuebles, vid. Ávila de la Torre, Álvaro: *Op Cit*.

[51] La excepcional calidad del trabajo de Francesc Ferriol y su fidelidad al "Modernisme" catalán hace de Zamora un caso singular dentro del interior peninsular, lo que tuvo un peso determinante a la hora de la inclusión de la ciudad en la Ruta Europea del Modernismo en marzo de 2009. En este sentido, vid. Ávila de la Torre, Álvaro: "Francesc Ferriol, un arquitecto modernista entre Barcelona y Zamora", *Matèria. Revista del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona*, 6-7, 2008, p. 235-255 y Ávila de la Torre, Álvaro: "The reweval of a medieval city. Modernista Zamora", *Coup de Fouet*, 14, 2009, p. 3-7.

[52] Ávila de la Torre, Álvaro: *Arquitectura...*

Respecto a la Sezession, el citado técnico empleó sus habituales círculos y péndulos en las fachadas de la Casa Casaseca (1909) y del Hotel Esteva (1914). Ornamentaciones que también usó Miguel Mathet Coloma en la sala de fumar del Casino[53].

Precisamente a estas incursiones de profesionales eclécticos debemos la existencia de otros inmuebles caracterizados por una marcada ambigüedad que dificulta su clasificación estilística. Es una cuestión que se plantea en muchas ciudades españolas y, en ocasiones, al no hallar en ellas obras plenamente modernistas, se ha optado por primar las pinceladas del Modernismo y minusvalorar la concepción general, que aconsejaría incluirlos dentro de otras, del Eclecticismo generalmente. Por la excepcionalidad de Zamora y por el carácter indudablemente modernista de la producción de Francesc Ferriol, es necesario ser más estricto en este punto y dejar fuera del elenco del Modernismo algunos edificios que poseen notas propias del repertorio de esa corriente pero que no llegan a ser determinantes para poder ser englobados en ella.

El primero de ellos es el Casino. Ubicado en la calle Santa Clara, tiene una singular historia. El inmueble original, tras pasar por las manos de varios propietarios, fue adquirido en 1903 por el concejal Felipe Suárez[54]. Su intención inicial fue reformarlo, pero la necesidad de adecuarse a la alineación aprobada para la vía obligó a su demolición[55]. Comenzadas las obras de reconstrucción, la sociedad Círculo de Zamora consideró la posibilidad de alquilar una parte para ubicar su sede. El acuerdo con el promotor se cerró en junio de 1905[56] y provocó la modificación de la propuesta, que preveía una simple casa de vecindad. No se conserva el proyecto original, sin embargo, la documentación[57] y la coincidencia con otros trabajos, demuestran que el autor de los planos fue Miguel Mathet Coloma.

Las fachadas lateral y zaguera mantienen la idea primigenia, con dos plantas de pisos en las que se abren balcones y ventanas con los recercos grapados. La decoración, que se reduce a los huecos y a la forja de los antepechos, aunque vegetal, dista mucho de la libertad del Modernismo. El frente noble es más interesante, pues los ejes de vanos centrales fueron sustituidos por un amplio vano rebajado y segmentado que se corresponde al salón de baile. Esta solución tan efectista concuerda con la monumentalidad de la obra vienesa de Otto Wagner (1841-1918)[58]

[53] Ibídem, p. 228-233. p. 388-391 respectivamente.

[54] HERNÁNDEZ MARTÍN, Joaquín: "Los orígenes del edificio del Círculo de Zamora", *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo"*, 2005, p. 352.

[55] AHPZa, MZa (ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE ZAMORA, MUNICIPAL ZAMORA), Libro de actas nº 1.806.

[56] HERNÁNDEZ MARTÍN, Joaquín: "Op. Cit", p. 331.

[57] En el acta de la sesión del Círculo de Zamora del día veintiséis de mayo de 1906 se indica "para que la decoracion de la fachada principal, se hiciera en un todo con arreglo al proyecto del Arquitecto Sr. Mateu". Por aquel entonces no existía en España ningún técnico con ese apellido y, sin embargo, en aquel tiempo se estaba construyendo en Zamora el Instituto Claudio Moyano, bajo diseño de Miguel Mathet. Debemos por tanto atribuir el error al redactor del acta.

[58] Sobre este arquitecto, vid. BERNABEI, Giancarlo: *Otto Wagner*. Barcelona: Gustavo Gili, 1985.

o, en el caso de España, con algunos de los proyectos madrileños de Antonio Palacios (1874-1945, titulado en 1903)[59]. La pertenencia del primero a la Sezession vienesa acerca la obra de Mathet al Modernismo. Otros detalles poseen la misma filiación, por ejemplo, la inclusión de rostros femeninos y de girasoles en la decoración, la premeditada búsqueda del contraste polícromo mediante la cerámica y el enfoscado o, incluso, el protagonismo que adquiere el coronamiento.



Fig. 1. *Casino (1905). Arquitecto Miguel Mathet.*

No obstante, un análisis detenido obliga a matizar lo expresado. Por un lado, los bustos carecen de la sensualidad de los modernistas; son severos, un tanto rígidos y a la postre resultan monótonos. El empleo de piezas esmaltadas fue muy frecuente en el Modernismo pero también lo fue en el Eclecticismo. En el Casino de Zamora hay que diferenciar dos grupos. Por un lado las jóvenes músicas de los extremos, que transmiten cierto erotismo al dejar al descubierto su larga melena y

59 En referencia a este arquitecto, vid. GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús: *Antonio Palacios Ramilo en Madrid*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1988 y ARMERO CHAUTÓN, Jacobo y ARMERO ALCÁNTARA, Gonzalo: *Antonio Palacio, constructor de Madrid*. Madrid: La Librería, 2001.

parte del cuerpo y que se acompañan de vástagos sinuosos que se prolongan por los entrepaños continuos. Por otro, el panel central y todos los verticales, con composiciones más tradicionales, de evocación neorrenacentista a base de motivos "a candelieri". Desconocemos su autoría, aunque todo hace pensar en Daniel Zuloaga. Si la raigambre modernista de los primeros es muy relativa, el carácter clásico de los segundos es indudable. De hecho, son similares a los realizados por el citado ceramista en obras eclécticas –como el Pabellón del Retiro (1883) de Ricardo Velázquez Bosco o la estación de ferrocarril de Cartagena (1907), cuyo autor fue el ingeniero Ramón Peironcely Elósegui (nacido en 1862 y titulado en 1883)[60]–. Con unos diseños que, además, pocos años después de la construcción del Casino, fueron frecuentísimos en el Regionalismo andaluz.

En el interior volvemos a encontrar elementos de interés. El portal es una pieza singular, por su decoración y porque es idéntico al de la Casa González, proyectada por aquel entonces en Madrid por el propio Miguel Mathet[61]. Está dividido mediante pilastras con capiteles a base de hojas y frutas, entre las que se distribuye una comedida y ordenada ornamentación vegetal que aparece también en el techo. De nuevo, la presencia de formas naturalistas abriría la puerta al Modernismo, pero aquí resulta un tanto comedida y tal vez forzada.

La Sala de Baile es de grandes proporciones y plenamente ecléctica. Lo son los medallones orlados de los dinteles y de los muros, las guirnaldas del friso superior y los marcos de los desaparecidos lienzos que embellecían el techo. Por el contrario, la sala de fumar, de reducidas dimensiones, a pesar de estar presidida por un fresco cenital bastante convencional, posee una delicada decoración de corte sezessionista, a base de círculos, líneas rectas y estilizados tallos, hojas y flores.

En conjunto, pues, el Casino es un inmueble ecléctico, diseñado por un facultativo eminentemente ecléctico, que incorporó pequeños detalles modernistas: en la concepción de la fachada principal, presidida por un efectista arco rebajado, en la ornamentación del portal y, sobre todo, en la pequeña sala interior apenas citada. Unas pinceladas no estructurales, que tal vez respondieran a la posible participación del hijo de Miguel Mathet, Jerónimo Pedro Mathet Rodríguez (titulado en 1902), quien colaboró con su progenitor en el Café Maison Dorée (1904) y en la sede de la Compañía Colonial (1906), ambos en Madrid[62]. Esta hipótesis está basada en la improbabilidad de que el primer técnico, ya de edad avanzada, tuviera la capacidad de evolucionar y abandonar los posicionamientos en los que se formó en su juventud.

60 Sobre la labor de este artista, vid. QUESADA MARTÍN, María Jesús: *Daniel Zuloaga (1852-1921).* Segovia: Diputación Provincial de Segovia y Caja de Ahorros de Segovia, 1985 y RUBIO CELADA, Abraham: *Los Zuloaga. Artistas de la Cerámica*. Segovia: Caja Segovia, 2007.

61 ROCHA ARANDA, Óscar DA y MUÑOZ FAJARDO, Ricardo: *Madrid modernista. Guía de arquitectura.* Madrid: Tébar, 2006, p. 59.

62 DA ROCHA ARANDA, Óscar: *El modernismo…*, p. 378-382 y 386-387.

Otro edificio controvertido es la Casa de Valentín Guerra, proyectada en diciembre de 1907 por Gregorio Pérez Arribas. El abulense había llegado un año antes a la capital catellano-leonesa para ocupar el cargo de arquitecto municipal. Meses después tuvo que abandonar la función pública por prevaricar a favor de ese promotor en relación a la alineación de las calles que definían su terreno y por postergar otros encargos más urgentes. Como resarcimiento y también en previsión de la dura competencia que se avecinaba tras el nombramiento de Ferriol como su sucesor en la oficina de obras del Ayuntamiento, diseñó una vivienda de grandes proporciones y gran efectismo en la que aprovechó su singular ubicación –entre las calles Santa Clara, Pelayo y Alfonso de Castro– y la disposición del solar –rectangular y exento en tres de sus lados–[63]. La puerta, de medio punto, está flanqueada por dos estípites coronados por figuras femeninas, no previstas inicialmente. En el resto de los muros abrió accesos al semisótano y distribuyó los balcones. Todos son adintelados excepto dos del frente noble que están constituidos por arcos ultrasemicirculares. Protegió los ángulos con potentes miradores curvos y remató el conjunto con cuatro torres y una curiosa cornisa. Esta es sinuosa y vegetal y piñones acastillados la interrumpen a la altura de los ejes de vanos. Aquellas se elevaron en las esquinas; cuadradas y solemnes en la parte zaguera y airosas y circulares en la principal. En el lado occidental estaba el jardín, protegido por una reja y cerrado por un pabellón secundario.

Lamentablemente nada podemos decir sobre su interior, pues además de no conservarse los planos, sucesivas reformas alteraron su distribución, hasta desaparecer completamente[64]. En una de estas intervenciones, cuando se realizó un levante, se desmontaron los torreones y los merlones de la cornisa.

La contemplación del estado actual del inmueble permite reconocer la presencia de indudables notas modernistas. Por un lado, el arco untrasemicircular[65] y la concepción de las esquinas evocan la Casa Lleó-Morera (1902), de Lluís Domènech i Montaner. Una vivienda galardonada con el premio a la mejor fachada por el Ayuntamiento de Barcelona, reproducida en multitud de publicaciones de la época y que, como consecuencia, fue modelo para muchos proyectos. Por citar uno cercano a Zamora, la denominada Casa del Príncipe de Valladolid, diseñada

[63] Los planos se conservan en el Archivo del Banco de España en Madrid [AHBE (Archivo Histórico del Banco de España), Dirección General de Sucursales, caja 125].

[64] En 1929 Javier Yarnoz Larrosa (1886-1958) realizó una reforma y colocó rejas en las ventanas de la planta baja (AHPZa, MZa, obras, sign. 0.20-4/XXVIII, 15). En 1949, Salvador Álvarez Pardo (1908-1964, titulado en 1940) adaptó la parte posterior para ampliar las oficinas (Ibídem, sign. 0.20-5/XLII, 1949-116). Finalmente, en 1990 el arquitecto Francisco Somoza restauró la fachada y derribó el interior para acondicionarlo como oficina principal de la Caja de Ahorros de Salamanca y Soria.

[65] Este tipo de arco, relacionado frecuentemente con el Modernismo, lo volvió a emplear Pérez Arribas en la Casa Méndez (1914), una construcción en la que primó el empleo del ladrillo y en la que la concepción de ese vano es casi el único elemento de cierta originalidad.

en 1906 por Jerónimo Arroyo (1871-1946, titulado en 1899)[66]. Arribas, que vivió en la capital catalana, conocía de primera mano esa construcción y estuvo al tanto de su eco. No es este el único detalle modernista, pues en la forja de los antepechos abundan las curvas y hay motivos vegetales. Por último, la cornisa, como dijimos, es dinámica y está constituida por un vástago sinuoso.

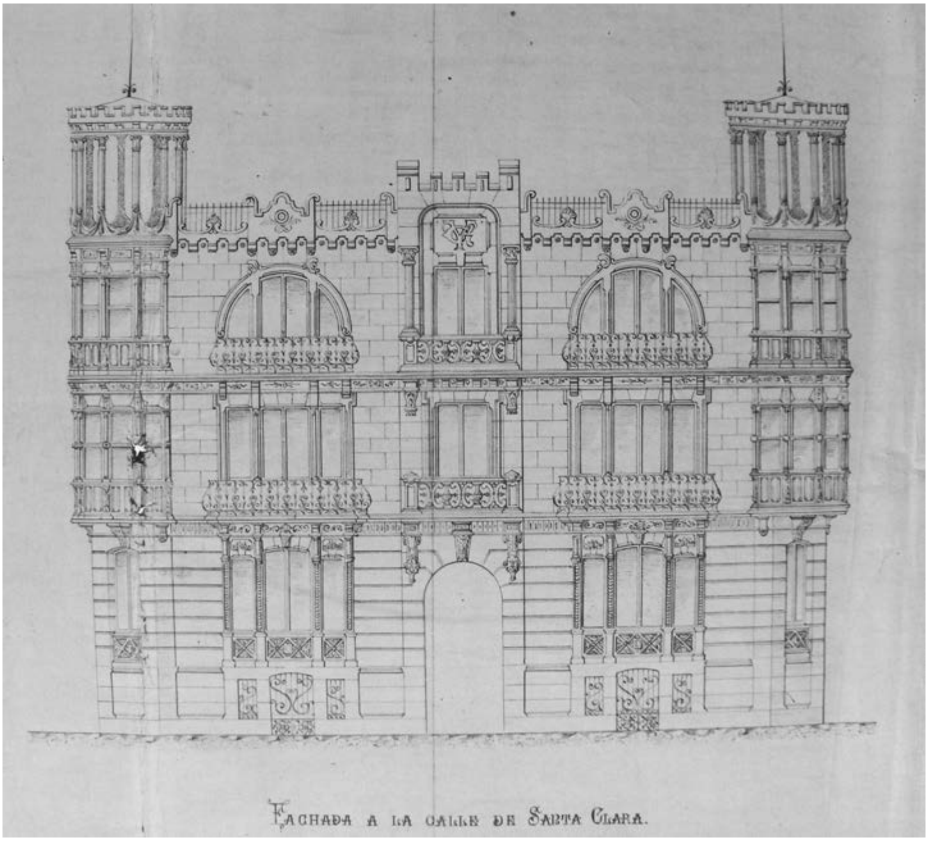


Fig. 2. *Casa Guerra (1907). Arquitecto Gregorio Pérez Arribas.*

No obstante, el resto de los elementos son eclécticos, tienen mayor entidad y definen estilísticamente el edificio. Es indudable que aportan efectismo y sutileza, como en tantas otras obras de la época, pero son impropios del Modernismo. Así,

66 En este sentido, vid., GONZÁLEZ DELGADO, José Antonio y HERMOSO NAVASCUÉS, José Luis: *Jerónimo Arroyo López. Arquitecto.* Palencia: La Editora del Carrión, 1999, p. 147.

hay una premeditada tendencia a la claridad compositiva, que se consiguió con la distribución ordenada de los balcones y con la división de las plantas mediante impostas. Casi la totalidad de los recercos de los huecos busca remarcar su presencia y ayuda a enfatizar ese carácter ordenado. Respecto a la decoración, podemos decir otro tanto, pues en general es contenida, respeta los marcos y tiende a la simetría, tal y como vemos en los balcones inferiores del frente noble. Es cierto que las figuras femeninas de la portada son lánguidas, pero descansan en estípites, pieza clásica muy frecuente en el Eclecticismo. En Zamora, aunque más solemnes, los vemos, también con torsos y cabezas de mujer, en el Salón de Plenos de la Diputación (1882), decorado por Ramon Padró Pedret, y en la fachada de la Casa Luelmo (1922), proyectada por Antonio García Sánchez-Blanco.

Además, dadas las peculiaridades de la arquitectura de la época, que dejamos expuestas en páginas anteriores, la naturaleza ecléctica de la Casa Guerra no evita la coexistencia de características de otras corrientes a parte de la modernista. Así, los remates acastillados que el facultativo concibió como coronamiento de los ejes de vanos y las torres de las esquinas aportaban una pincelada historicista.

Pérez Arribas fue el arquitecto que más notas modernistas incluyó en sus proyectos. De hecho, dejando a un lado a Ferriol, fue prácticamente el único profesional de Zamora que diseñó obras de este estilo, que son aportaciones excepcionales dentro de una trayectoria eminentemente ecléctica. Por ello, la permeabilidad entre ambos lenguajes fue abundante en su trabajo, lo que le llevó a incorporar detalles modernistas en muchas de sus propuestas de la segunda década del siglo XX. Un ejemplo claro es la Casa Román Santiago, ubicada en la confluencia de las calles Mariano Benlliure y Costanilla[67]. Los planos son de 1910. El abulense aprovechó la privilegiada situación del solar para elevar un inmueble de gran belleza y que adquirió un gran protagonismo en la Plaza Mayor. Tiene cinco plantas, una más de las previstas inicialmente, en las que rasgó balcones, corridos en la principal y en las fachadas más estrechas, y colocó miradores. Sobresalen la claridad compositiva –los ejes de vanos, las repisas y la cornisa, de color diferente al resto del muro, marcan la distribución– y la monumentalidad –es de amplias proporciones y se enfatiza la verticalidad al prescindir de impostas–. Respecto a la ornamentación, es comedida y eminentemente ecléctica, aunque el técnico dispuso girasoles en los dinteles de los huecos –un motivo paradigmático del Modernismo–, eligió para los antepechos una forja que incluía otro detalle eminentemente modernista, el denominado golpe de látigo, y trazó algunos péndulos, como dijimos, habituales en la Sezession.

A pesar de estas últimas observaciones, en su conjunto es una obra ecléctica, pues compositivamente nada hay de novedoso respecto a otras de sus creaciones. En la calle Costanilla optó por una solución comedida, muy frecuente por enton-

[67] AHPZa, MZa, obras, sign. 724/3.

ces y habitual en su repertorio: miradores en los extremos y balcones corridos en el centro. La fachada principal, en la acera septentrional de la calle Mariano Benlliure, es poco arriesgada, sin duda porque se alzaba en una vía más estrecha y para no robar protagonismo a la orientada hacia la Plaza Mayor.

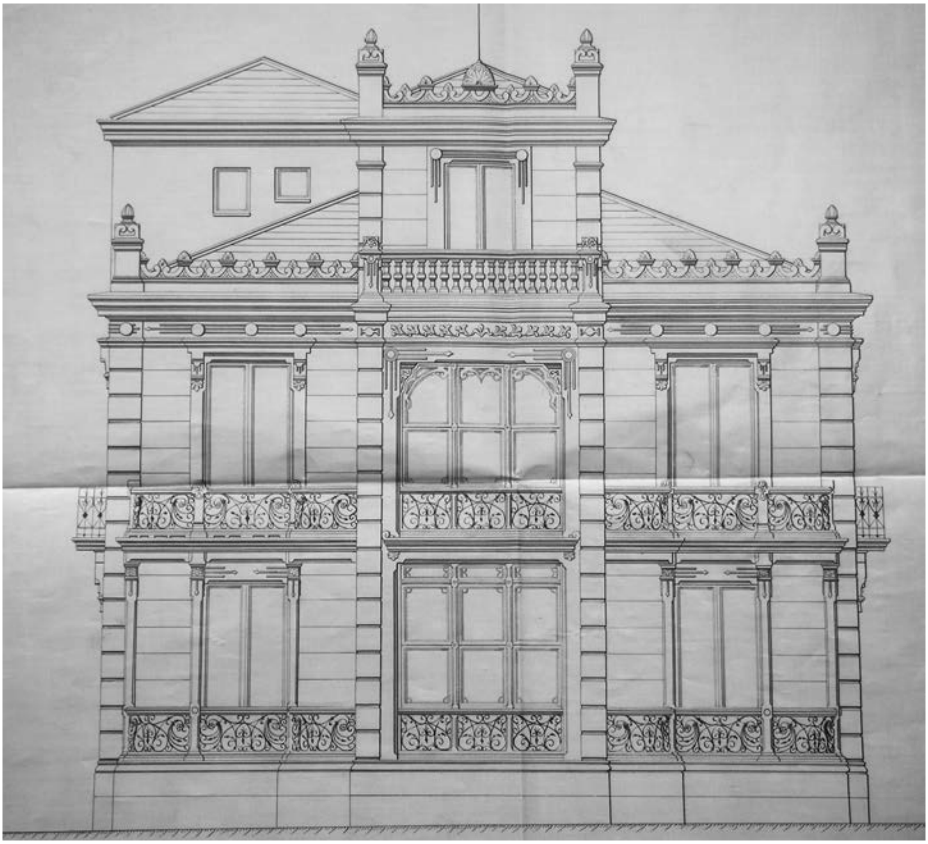


Fig. 3. *Hotel Gato (1911). Arquitecto Gregorio Pérez Arribas.*

Estilísticamente otro tanto puede decirse del hotel de Gregorio Gato, cuya reforma fue concebida por Pérez Arribas en 1911[68]. Derribado hace un lustro, el técnico consolidó el núcleo central tras un incendio y añadió dos más en los extremos. Como era habitual en Zamora por aquel entonces, donde había una tendencia clara al "fachadismo", el arquitecto concentró todo el interés en el cuerpo de

68 Ibídem, sign. 724/21.

ingreso, el único visible desde la actual avenida del Príncipe de Asturias. La concepción general, la distribución de los volúmenes y el repertorio decorativo eran eminentemente eclécticos. Primó la simetría, renunció a la sinuosidad, resaltó los marcos de los vanos, singularizó los esquinales y coronó el conjunto con una cornisa, original pero monótona, a base de volutas y palmetas –elemento indisoluble al Eclecticismo–. No obstante, el facultativo no renunció a incorporar algunos círculos y péndulos y, sobre todo, a diseñar unos antepechos sinuosos y con abundantes motivos vegetales y florales, no muy alejados, por cierto, de la exquisitez de los que imaginó para la Casa Galarza, su mejor aportación al Modernismo.



Fig. 4. *Casa Luelmo (1922). Arquitecto Antonio García Sánchez-Blanco*

Naturalmente en un artículo dedicado a las dificultades en la clasificación estilística de la arquitectura zamorana de finales del siglo XIX y principios del XX, es inevitable aludir a la Casa Luelmo (1922), más conocida como "Casa de las Cariátides"[69]. Ubicada en la plaza de Sagasta, a causa de la fuerza de la ornamentación y a su grandilocuencia, la opinión pública erróneamente la ha venido calificando como modernista. Esta apreciación colectiva no es más que el fruto de la ausencia de estudios profundos sobre la época hasta hace escasos años y de una excesiva valoración popular del Modernismo en detrimento de otras corrientes contemporáneas. Antonio García Sánchez-Blanco, autor de la reforma practicada en la tercera década de la pasada centuria que le confirió su aspecto actual, decidió hacer prevalecer la decoración y el efectismo, con el objetivo de animar un frente aparentemente con pocas posibilidades. La fachada está ocupada por un mirador de fábrica que protege los vanos de tres de sus cuatro plantas de pisos, en el que la variedad en la concepción de los huecos y la estratégica concentración de los adornos son sus notas dominantes. La tribuna, gracias a su rotundidad y al protagonismo de sus impostas y sus antepechos, contrarresta la verticalidad del muro. La continuidad de las galerías mediante un tramo central más estrecho unifica el conjunto y evita disonancias en la distribución de los volúmenes. Respecto a la ornamentación, sobresalen los estípites coronados por figuras femeninas de la primera planta, de gran belleza y personalidad. Junto a ellos destacan las sinuosas formas vegetales que constituyen las barandas, que aparecen de nuevo en el friso del último piso y que flanquean el escudo que remata el conjunto.

La raigambre clásica y la repetición de la mayor parte de los motivos están muy alejadas del repertorio tradicional del Modernismo. Recordemos que sus famosísimas cariátides sobre estípites son, con diversas soluciones, un elemento muy habitual en el estilo ecléctico. La primacía del orden, la circunscripción de la decoración a la estructura y el carácter severo del conjunto también son ajenos al lenguaje modernista. Nos hallamos, por tanto, ante un dignísimo ejemplo del Eclecticismo zamorano y ante una verdadera obra maestra de Antonio García Sánchez-Blanco, que supo sacar partido y singularizar la fachada anodina de un inmueble antiguo en un entorno urbano donde dejaron muestras de sus mejores logros los técnicos más importantes de Zamora.

Hasta el momento hemos hablado principalmente de edificios proyectados por arquitectos eminentemente eclécticos que incorporaron detalles modernistas a sus composiciones. Unas pinceladas que responden a un deseo de renovación de los repertorios y que permitieron la entrada de aire fresco, pero que, insistimos, carecen de la entidad necesaria para que su peso sea determinante a la hora de clasificarlos dentro del Modernismo. Esta interpretación restrictiva, reiteramos, es necesaria desde un punto de vista metodológico en cualquier ámbito geográfico, y

[69] Ibídem, sign. 736/23.

lo es mucho más en una localidad como Zamora, con un corpus arquitectónico modernista de primer nivel, compuesto por las obras de Francesc Ferriol.

En esta última parte del artículo haremos referencia precisamente a su trabajo. Profundamente imbuido por el Modernismo, el profesional barcelonés donó a la ciudad un conjunto notable de edificios de alta calidad. Sus primeras intervenciones fueron más tímidas, seguramente por reticencias de los promotores, como ocurre con la Casa Prada (1908)[70]. Situada en la esquina de las calles Renova y Quebrantahuesos, trasladó a sus fachadas el repertorio que empleara en su localidad natal: grapado de los recercos, destaque de los ejes de vanos, inclusión de guardapolvos, amplio despliegue de motivos naturalistas, cuadrangulares y circulares y protagonismo del remate. Asimismo, al modificar la propuesta por la ampliación del solar, siguió la tendencia local, partidaria de los miradores, y elevó una singular tribuna de madera coronada por una cubierta escamada, hoy desaparecida, que volvió a usar en otro inmueble de la calle Traviesa. Por último, compensó la austeridad impuesta por el presupuesto con la riqueza que ofrecía el contraste polícromo de los materiales. En la Casa Prada están ya, insinuadas o patentes, las características del estilo de Ferriol. El mirador inició, junto con el de la contemporánea Casa Horna, una sucesión de magníficas galerías de gran originalidad y sutileza, lamentablemente perdidas en su mayoría, y que protegían los vanos de las casas Sendín (1909), Montero (1910), Matilla (1911), Moyano (1912), Gato (1912), Ufano (1915), etc. El coronamiento sinuoso, bien acastillado bien con un vástago que culmina que una explosión vegetal, fue una de sus señas de identidad; la primera solución la vemos en el inmueble que diseñó para Federico Tejedor en 1913 en la Puerta de la Feria, la segunda, en la Casa Matilla. El cromatismo lo consiguió combinando en las fachadas la madera, el ladrillo y la cerámica, como en la Casa Montero, ubicada en la calle Quebrantahuesos, o con la inclusión del esgrafiado, caso de las viviendas, hoy derruidas, que ideó para Valeria Alejandro (1909) o Vicente Herrero (1910). Por su parte, el corpus decorativo –a base de hojas, flores y escudos– siempre fue sutil, lo que permite calificar el trabajo del técnico como arquitectura del detalle, y apareció reiteradamente en los frentes, en la forja y en los interiores.

Aunque sería difícil decantarse por un ejemplo que resumiera su labor y que ayudara al lector a comprender el análisis que realizaremos a continuación, la Casa Matilla es una buena opción. Se trata de dos construcciones simétricas, una de 1911 y otra de 1915, situadas en el actual nº 31 de la calle Santa Clara[71]. A pesar de sus pequeñas dimensiones, tiene un vistoso remate, a modo de piñón, constituido por un dinámico vástago que culmina en una explosión vegetal. Una sinuosidad que se traslada a la decoración, siempre naturalista, a los balcones panzudos

70 Ibídem, sign. 710/1 y 717/22.
71 Ibídem, signs. 724/25 y 727/7 respectivamente.

con exquisitos trabajos metálicos, a los guardapolvos y a la rica ornamentación del portal. Una tendencia que también poseían los miradores lígneos, lamentablemente sustituidos por otros de fábrica.

Toda la producción zamorana de Ferriol, con excepción del Teatro Ramos Carrión y algunas obras secundarias, debe englobarse en el Modernismo. No obstante, existe una construcción en la que tuvo que mitigar su lenguaje habitual y combinarlo con el Eclecticismo. Se trata del Laboratorio Municipal. Este servicio se venía prestando desde 1886 en un inmueble ubicado en la acera meridional del parque de San Martín, hasta que en 1909, la imposibilidad de ampliarlo, llevó a las autoridades locales a trasladar sus oficinas. Escogieron un solar en las inmediaciones del Castillo, que permitía una perfecta ventilación y un cierto aislamiento. Antes de acabar el año, el arquitecto firmó el proyecto[72].



Fig. 5. *Laboratorio Municipal (1909). Arquitecto Francesc Ferriol.*

En esta ocasión tuvo que compaginar su deseo de imprimir una filiación modernista con el carácter industrial del edificio y con la necesidad de adecuarse a

72 Ibídem, sign. 718/14.

un presupuesto reducido. De planta única, está compuesto por dos bloques, dispuestos en ángulo recto y separados por la verja de ingreso. Los muros son sencillos y se cubren con un tejado a dos aguas. No puede decirse lo mismo de los vanos. Además de rasgarlos amplios y en gran número, el facultativo no se conformó con una concepción sencilla, enfatizó la policromía gracias al empleo de diferentes materiales y enfoscados y distribuyó tímidos motivos florales. La portada del bloque principal es aún más interesante. Destaca sobre el resto y posee una mayor altura. A pesar de que la puerta es idéntica a los ventanales, tímidamente, el profesional incluyó en esta parte algunos detalles de Modernismo y habituales en su carrera. La cornisa, quebrada, está constituida por un vástago rematado por hojas rizadas, las cartelas son sinuosas, el escudo tiene la forma habitual de la heráldica catalana y el montante se protege con hermosas y gráciles flores de hierro, que Ferriol imaginó en el plano más atrevidas y que dispuso igualmente en los óculos de los testeros.

No son estos los únicos elementos a resaltar, pues la forja de la reja que cierra el acceso al patio adopta el determinante golpe de látigo y, en el interior, hoy muy desvirtuado, el barcelonés se decantó por la decoración naturalista y los dinteles con copete, que le acompañaron a lo largo de toda su vida.

Ante lo dicho, el Laboratorio Municipal, como muchas de las analizadas en las páginas precedentes, es una construcción controvertida. La diferencia es que en este caso no se trata de una indefinición entre el Modernismo y el Eclecticismo en base a la ornamentación, pues Ferriol no vivió esta ambigüedad, sino en el peso que se le otorgue a los detalles de la primera corriente. Si optamos por considerar que estos no poseen la entidad necesaria, deberíamos clasificarlo como ecléctico, tal y como hicimos en su momento[73]. Si lo juzgamos como un inmueble a priori anodino pero en el que el arquitecto, dada su profunda asimilación del Modernismo, no pudo por menos que incorporar pinceladas recurrentes en este estilo, formaría parte de un grupo de proyectos de segundo nivel, siempre dentro del lenguaje que aprendió en su ciudad natal.

Varias son las conclusiones que se pueden extraer de todo lo expuesto. Por un lado, destacamos la existencia en Zamora de un importante elenco de edificios en los que conviven notas modernistas y eclécticas. Todos ellos son de una calidad extraordinaria y responden a la época de esplendor que vivió la arquitectura local por entonces. Por otro, hemos valorado el peso de ambas corrientes en esas construcciones y hemos concluido que, en general, deben ser adscritas al Eclecticismo, lo que en modo alguno les resta valor. Tres son los motivos que nos inducen a ello, el carácter epidérmico de los elementos del Modernismo, que en su mayor parte fueran proyectadas por profesionales eclécticos y, por último, porque no pueden situarse al mismo nivel que las obras modernistas zamoranas.

[73] Ávila de la Torre, Álvaro: *Arquitectura…*, p. 233-235.